# MATERIAŁY
# DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH"

W dramacie antycznym wyraziły się przeciwstawne bieguny ludzkiego doświadczenia: konieczność bólu śmierci i radość doczesnego życia. Myśl chrześcijańska uczyniła tragedię czymś względnym, tak jak czymś względnym uczyniła doczesną radość. Szekspirowski realizm ukazał życie ludzkie jako mieszaninę tragedii i komedii. W historii dramatu europejskiego pojawiły się próby połączenia ich w nowych gatunkach dramatycznych. W bieżącym zestawie haseł przedstawiamy tragikomedię i melodramat, ich różne formy i odmiany.

*Redakcja*

**BANDITTI DRAMA**: zob. MELODRAMA

**BURLESQUE** (ang.) *burleska*. Według angielskiej tradycji sztuka satyryczna, zwykle oparta na znanym współczesnym dramacie lub modzie teatralnej, które nadawały się do parodii.

Najwcześniejsze elementy *burlesque* widać w komedii F. Beaumonta i J. Fletchera *The Knight of The Burning Pestle* (*Rycerz ognistego pieprzu*, 1613), która była beztroską satyrą na błędnych rycerzy (być może na donkiszoterię) i na sztukę T. Heywooda *The Four Prentices of London* (*Czterech czeladników z Londynu*), a także komedię obyczajową z życia mieszczaństwa.

Za pełny prototyp angielskiej *burlesque* uważa się *The Rehearsal* (*Próby na scenie*, 1671) G. V. Buckinghama, który zrobił farsę z heroicznej tragedii tworzonej wówczas przez D'Avenanta i J. Drydena. *Burlesque* stała się konwencją sceniczną od czasów *The Critic* (1779) R. Sheridana, wyśmiewającego sentymentalną komedię i literackie mody okresu.

Włoska opera doczekała się burleski w nieśmiertelnej *The Beggar's Opera* (*Opera żebracza*, 1728) Johna Gaya. *Burleski* sceniczne pisali Henry Carey i powieściopisarz Henry Fielding np. *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb* (*Tragedia nad tragediami, czyli żywot i zgon Tomcia Palucha*, 1730).

W XIX w. *burlesque* straciła ostrze krytyczne - może wskutek rozpowszechnienia się *melodramatu* (zob.) i stała się farsową zabawą.

W Stanach Zjednoczonych *burlesque* w wydaniu Michaela Bennetta Leavitta stała się czymś w rodzaju rewiowego widowiska dla mężczyzn, z akcentem na seks i pokaz nóg, z udziałem chóru oraz indywidualnych występów i aktów komediowych. Szczyt osiągnęła około 1900 r., ale nie wytrzymała konkurencji kina i po 1940 r. zeszła do poziomu *strip-tease*.

Bibliografia: J. Sławiński (red.) *Podręczny słownik terminów literackich*, Open, Warszawa 1994; Th. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Penguin Books 1966.

*Witold Ostrowski*

**BURLETTA**: zbliżona do *burleski scenicznej*, muzyczna sztuka dramatyczna, pisana rymowanym wierszem, uboga kuzynka opery. *Burletta* powstała

w Anglii w połowie XVIII wieku, jako usiłowanie małych teatrów obejścia prawa teatralnego. Każda bowiem trzyaktówka, w której śpiewano przynajmniej pięć piosenek, uznana była za *burlettę* i mogła być wystawiona poza dwoma teatrami, którym przysługiwał monopol. Jako *burlettę* wystawiano nawet przeróbki dramatów Szekspira. James Robinson Planché (1796-1889) w celu swobodnego wystawiania jednej ze swoich sztuk, dal jej podtytuł: *A Most Extravagant Extravaganza, or Rum-Antic Burletta* (*Najbardziej ekstrawagancka ekstravaganza czyli dziwaczno-błazeńska burletta*).

Bibliografia: Ph. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP, London 1967.

*Witold Ostrowski*

EXTRAVAGANZA: angielska forma *burlesque scenicznej*, nie mająca na celu określonego przedmiotu satyry, lecz fantastyczną i zaskakującą swą niezwykłością zabawę. Dlatego wybitny historyk teatru Allardyce Nicoll w dziele *Nineteenth Century Drama, 1850-1900* (1946) wymienia jako *extravaganzas* sztuki zwane przez współczesnych im *burleskami*.

Wielkimi twórcami *extravaganzas* byli w okresie rozkwitu *melodrama* (zob.) J. R. Planché i H. J. Byron. Źródłami ich tematyki bywała mitologia lub baśń.

*Extravaganzas* przestała istnieć jako odmiana sceniczna, ale G. B. Shaw dał swej komedii *The Apple Cart* (*Wielki kram*) podtytuł *A Political Extravaganza*. Jej polska prapremiera w Warszawie przypadła na rok 1929, w którym wystawiono ją także w Anglii.

Bibliografia: Ph. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP, London 1967; *The Apple Cart*, Longmans, Green and Co, London 1964; B. Bałutowa, *Dramat Bernarda Shaw*, Ossolineum, Łódź 1957.

*Witold Ostrowski*

MELODRAMA: ang. odpowiednik polskiego *melodramatu* (zob.), którego francuskim odpowiednikiem jest *mélodrame*, włoskim *melodramma*, a niemieckim *Melodrama*. Znaczenia tych wyrazów niecałkowicie na siebie zachodzą, zwłaszcza w historycznych początkach tego gatunku (lub rodzaju, gdyż obecnie mówimy o *melodramacie* w postaci filmu i powieści) w różnych krajach.

Różnorodność *melodramatu* i niewyraźne granice tej konwencji literacko-teatralnej nie pozwalają na krótką definicję i dlatego słowniki terminów literackich dają jego opisy.

Zwykłe słowniki podają krótkie i zbyt uogólniające definicje. *Chambers's Twentieth Century Dictionary* z początku XX wieku podaje: „sztuka z akompaniamentem muzycznym do akcji i mówionego dialogu, z piosenkami lub bez; rodzaj romantycznego lub sensacyjnego dramatu, nieogładzony, sentymentalny i konwencjonalny, z rygorystyczną dbałością o zwycięstwo dobra nad złem i szczęśliwe zakończenie".

W *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* (1993) pierwsza, historyczna część definicji Chambersa znikła. *Melodrama* jest to „dramat pełen sensacyjnych wydarzeń i przesadzonych postaci, często ze szczęśliwym zakończeniem."

Wyróżniki tematyczno-formalne melodramatu. Definicje te są zbyt ogólne, żeby mogły dobrze zorientować w naturze *melodramatu* europejskiego i jego angielskiej odmiany. W ciągu końca wieku XVIII i całego XIX, w okresie panowania *melodramatu* można zaobserwować w nim następujące

elementy tematyczno-formalne, które razem wzięte, składają się na ten gatunek:

1. *element dramatyczny* (zanotowany w słowie *drama*), którym jest akcja pełna niespodzianek, *suspense*, zaskoczeń, sensacji i starcia się zła z dobrem. Akcji tej towarzyszy uproszczenie lub spłycenie problemów i postaci;

2. *element moralny*, wyrażający się w sprzeciwie wobec tyranii i niesprawiedliwości, w ostatecznej klęsce czarnych charakterów, często należących do możnych i bogatych tego świata i w zwycięstwie albo wybawieniu z cierpień i trudności biednych i poniżonych, co wymagało szczęśliwego zakończenia. Element moralny w połączeniu z konfliktem dramatycznym stwarzał atmosferę emocjonalności, patosu i sentymentu.

3. *element rozrywkowo-widowiskowy* (zanotowany w słowie *melo*), polegał na wykorzystaniu wszystkich możliwości sceny teatralnej: muzyki, śpiewu, tańca, aż do wielkiej wystawy kostiumowo-dekoracyjnej oraz niezwykle rozbudowanej maszynerii teatralnej, nawet z efektami pirotechnicznymi;

4. *element popularności* wyrażający się w przeznaczeniu i adaptacji sztuki teatralnej dla masowego odbiorcy. Skutkiem tego założenia były wymienione już uproszczenia tematów, akcji i postaci w procesie adaptacji na scenę wybitnych utworów literackich, zapożyczenie i powielanie tematów i ogólna wtórność *melodramatu*.

Angielski *melodrama* powstał pod wpływem *melodramatu* innych krajów europejskich i, jeśli mamy zrozumieć np. fakt, dlaczego od początku niewiele miał wspólnego z widowiskiem operowym, należy wejrzeć w jego początki i późniejszą ewolucję.

Tło europejskie melodramatu angielskiego:

Teoretykami i twórcami włoskiej *melodramma*, we Włoszech i w Austrii byli nadworni poeci cesarscy we Wiedniu - mistrz i uczeń - Apostolo Zeno (1669--1750) i Pietro Metastasio (1698-1762). Metastasio wywodził *melodramma* z połączenia poezji tragedii z muzyką komedii pastoralnej. W *melodramma* słowa i myzyka miały mieć równą wartość. Napisał 26 wierszowanych tekstów dramatów muzycznych od *Orti Esperidi* (1721) do *Attilio Regulo* (1740), którego wystawiono także w Polsce, gdzie tłumaczami byli Andrzej Załuski i Franciszek Koźmian.

W Niemczech wyraz *Melodrama* był rozumiany około roku 1780 jako tekst mówiony przy akompaniamencie orkiestry w przedstawieniu operowym, ale wkrótce tragedia Friedricha Schillera *Die Räuber* (1782) ustaliła jeden z wzorców melodramatycznej sytuacji, powielany później w całej Europie, w wielu sztukach zwanych *melodramatami*. Fałszywie oskarżony bohater szlacheckiego urodzenia, bohaterka cierpiąca w uwięzieniu, wystawiony na mękę starzec i zimny łotr, który zawładnął zamkiem - wyprani z Schillerowskiej idei - wpłynęli na rozwój sensacyjnego dramatu, skierowanego przeciw feudalizmowi.

Wystawienie *Zbójców* w Paryżu wprowadziło modę na zamki, których mury, jak mury Bastylii, rozpadały się na scenie. W Anglii echem tragedii Schillera były powieści Anny Radcliffe i wyprana z głębszej treści przeróbka sceniczna M. G. Lewisa, autora *Mnicha*.

Wybitnym i powszechnie znanym twórcą niemieckiego *Melodrama* był August Kotzebue (1761-1819), autor 220 bardzo scenicznych tragedii i komedii. Jego *Menschenhass und Renè* (1789), którego tematem jest przebaczenie dla żony która zbłądziła, przetłumaczono na angielski pt. *The Stranger* i wystawiono w Drury Lane Theatre w 1789 r. Sztuka ta przełamywała barierę między komedią i tragedią. Również *Die Sonnen-Jungfrau* została wystawiona pod angielskim

tytułem *Cora, or the Virgin of the Sun* (*Cora, dziewica Słońca*). Jest to historia dziewicy, szczęśliwie poślubionej mimo złamania ślubów. *Melodramat* Kotzebuego *Die Spanier in Peru* (1790) został w Anglii adaptowany przez Richarda Sheridana pt. *Pizarro* w 1799 r.

Niezwykle sprzyjające warunki rozwoju znalazł dla siebie *mélodrame* we Francji. Jean Jacques Rousseau, autor komedii muzycznych *Narcisse* i *La devin de village*, wystawionych w połowie XVIII wieku, wymieniony jest również jako twórca monologu *Pygmalion*, w którym nazwał *melodramatem* przedstawienie uczuć milczącej postaci za pomocą muzyki. Określenie to ma niewiele wspólnego z bogatym nurtem francuskiego *mèlodrame*, w którym połączyły się wielorakie prądy: dążenie do wyzwolenia się z kanonów poetyki klasycyzmu; dążenie do stworzenia realistycznego dramatu mieszczańskiego w postaci tragedii rodzinnej i poważnej komedii; chęć stworzenia „teatru dla ludu" i wpływ powieści sentymentalnej, powieści grozy i powieści historycznej.

Między francuskim *mèlodrame* i angielskim *melodrama* od samego początku, tj. od początków XVIII wieku, aż do drugiej połowy XIX wieku istniały powiązania i zapożyczenia, które sprawiają, że trudno jest ściśle oddzielić historię obu *melodramatów*.

Widać to na przykładzie twórczości Philippe Nericault Destouches (1680--1754), poważnego, moralnego i religijnego pisarza francuskiego, który przebywał w Londynie i ożenił się z Angielką. Jego najlepsze sztuki to *Le Philosophe marié* (1727) i *Le Glorieux* (1732) tłumaczona na angielski w 1791 r. Sztuka ta przedstawia walkę między starą arystokracją i dorobkiewiczami.

Współczesny mu Pierre Claude Nivelle de La Chaussée (1692-1754) był twórcą *comédie larmoyant* czyli komedii poważnej, gałęzi dramatu mieszczańskiego, w którym tragedia i komedia łączyły się w jedno. Jego *Melanide* (1741), *L'Ecole des mères* (1744) i *La Gouvernante* (1747) są najbardziej znane. *Guwernantka* została przetłumaczona na angielski i na inne języki. W Anglii ta historia kobiety, która porzuciła męża i dzieci a później zeszpecona i porzucona przez kochanka, wróciła w przebraniu, aby wychowywać dzieci jako guwernantka, stała się jednym z ważnych wątków akcji sławnej powieści angielskiej Mrs Henry Wood *East Lynne* (1861).

Poważną rolę w dziejach francuskiego *mélodrame* odegrał pozostający pod wpływem Rousseau Louis Sebastien Mercier (1740-1814) utopista, moralista i sentymentalista, głoszący w książce *Du Théâtre* hasła teatru dla ludu i odrzucenia poetyki klasycystycznej. Jego sztuka *La Brouette de vinaigrier* (1784) przedstawia problem małżeństwa bogatej panny i syna robotnika. Inna jego sztuka *Jenneval* (1768) jest adaptacją angielskiego *The London Merchant*. Główna jej postać unika kary przez nawrócenie się w ostatniej chwili. Mercier wyraźnie sprzyjał rewolucji.

Michel Jean Sedain (1719-1793) wzbogacił melodramat o tragedię rodzinną *Le philosophe sans le savoir* (1765), a jednocześnie tworzył operetki.

Francois Raynouard (1761-1830) odniósł wielki sukces melodramatem *Les templiers* (1805). Nepomucène Lemercier (1771-1840), utorował drogę kostiumowym sztukom historycznym: *Richelieu* (1803), *Charlemagne* (1803) i *Christophe Colomb* (1809).

Gigantem twórczości dramatycznej był Guilbert de Pixerécourt (1773-1844), którego koledzy nazywali Szekspirem ze względu na wielorakość jego utworów. Napisał 120 sztuk, w tym 60 *melodramatów*.

Od chwili pierwszego sukcesu scenicznego w 1797 r. do 1830 r. Pixerécourt opanował teatr francuski i oddał go

*mélodrame*. Uprawiał tzw. dramat bulwarowy, przeznaczony dla mas. Lista tytułów jego sztuk określa ich tematykę: *Victor ou l'enfant de la forêt* (Wiktor *czyli dziecię lasu*, 1798), *Le château des Apennine ou le fantôme vivant* (*Zamek w Apeninach czyli żyjąca zjawa*, 1799), *Coeline ou l'enfant du mystère* (*Celina, dziecię tajemnicy*, 1800), *Le Pelerin blanc* (*Biały pielgrzym*, 1801), *Robinson Crusoe* (1805), *Le chien de Montargis* (*Pies z Montargis*, 1814), *Christophe Colomb* (1815), *Le monastere abandonné* (*Opuszczony klasztor*, 1816), *Wilhelm Tell* (1828).

*Zamek w Apeninach* nawiązywał do powieści Mrs Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* (1794), *Celinę* wystawił w swej przeróbce w Anglii Thomas Holcroft jako *Tale of Mystery* (1802). wystawiony w Anglii *Pies z Montargis*, dzielnie rywalizował z *Hamletem*.

Pixerécourt w najwyższym stopniu wykorzystał wszystkie możliwości techniczne ówczesnej sceny. Malownicza sceneria przedstawiająca panoramiczne krajobrazy - góry z wiatrakami, rzeki z mostkami, lasy, gospody, chaty wiejskie i gotyckie zamki z lochami, skomplikowane efekty przy użyciu maszynerii teatralnej, częste niespodzianki i zaskoczenia, wstawki muzyczne i baletowe, happy end, sentymentalna sprawiedliwość polegająca na klęsce uproszczonych czarnych charakterów i na zwycięstwie białych, postawa antyarystokratyczna połączona z sympatią dla mas, czerpanie wątków z powieści - to *mélodrame* w całej pełni.

Siedzibą paryskiego *melodramatu* był Boulevard de Temple.

Melodrama w Anglii

Angielska nazwa *melodramatu* wskazuje na echa raczej włosko-niemieckie niż francuskie, mimo, że związki między *melodramatem* angielskim i francuskim były wielorakie i bliskie. Określenie *melodrama* pojawiło się w Anglii po raz pierwszy przy wystawieniu angielskiej przeróbki *Coeline, ou enfant du mystere* Pixerécourta przez Thomasa Holcrofta (1744-1809) pt. *Tale of Mystery*. Holcroft, syn szewca, aktor i reżyser w Drury Lane Theatre, znał dobrze francuski i korzystał z francuskiego repertuaru. Jego pierwszą sztuką - sentymentalną komedią o karciarstwie - była *Duplicity* (*Dwulicowość*, 1781).

W 1784 r. przerobił *Wesele Figara* na *The Follies of the Day* (*Dzisiejsze szaleństwa*), a w 1791 r. wystawił *Le Glorieux* P. N. Destouches'a jako *The School for Arrogance* (*Szkoła arogancji*).

a) uwarunkowania prawne *melodrama*.

Holcroft wystawiał sztuki w dwóch teatrach Londynu, Drury Lane Theatre i Covent Garden Theatre. Historia tych teatrów i prawne warunki istnienia i działania innych, wynikające z ustawy z 1737 r. w ogromnej mierze przyczyniły się do powstania i rozkwitu *melodramatu* w drugiej połowie XVIII wieku i w pierwszej i drugiej połowie XIX wieku, kiedy to stał się jedynym rodzajem teatru angielskiego.

Drury Lane i Covent Garden miały do roku 1843 monopol na wystawianie sztuk scenicznych. Przy wzmożonej frekwencji teatralnej, pociągało to za sobą potrzebę powiększenia widowni. Rozbudowano je więc, szczególnie po każdym pożarze. Już w 1815 r. każdy z nich liczył cztery piętra balkonów.

W tych warunkach sztuka aktorska ulegała widowiskowej teatralizacji. Głos i gesty musiały być przesadne, żeby można je było dobrze usłyszeć i zobaczyć. Widowisko i deklamacja zastąpiły grę aktorską.

Oprócz tego, oba teatry musiały rywalizować z przedsiębiorstwami rozrywkowymi o skomplikowanej maszynerii i bogatej wystawie. Dlatego poszukiwały sztuk z elementami sensacji, farsy i widowiska. Dlatego też na oficjalnie uznanych scenach pokazywały się duchy, demony,

chochliki i elfy, a nawet prawdziwe słonie, konie i tresowane psy. Zacierała się różnica między teatrem a cyrkiem.

Widowiskowe przedsiębiorstwa rywalizujące z monopolem teatralnym przedstawiały niemałe atrakcje. Podmiejski ogródek rozrywkowy w Sadler's Wells, przekształcił się w 1753 r. w teatr, przebudowany w 1804 r. jako teatr wodny, w którym wystawiono *The Siege of Gibraltar* (*Oblężenie Gibraltaru*), widowisko morskie z bombardowaniem twierdzy z pokładu okrętów. W ciągu przeszło wieku służył jeszcze jako ślizgawka, ring bokserski, music hall i kino.

Astley's Amphitheatre założony w 1770 r. przez wojskowego ujeżdżacza koni jako cyrk jeździecki, już w 1787 r. dodał do swego repertuaru pantomimę i burleskę, a potem wystawiał widowiska pt. *The Blood-Red Knight* (*Krwawy Rycerz*), *The Burning of Moscow* (*Pożar Moskwy*), *The Battle of Waterloo* (*Bitwa pod Waterloo*) i sławne bitwy wojny krymskiej 1854 r.

Royal Circus (szkoła jazdy otwarta w 1771 r.) zmienił w 1808 r. nazwę na Surrey Theatre i, aby obejść przepisy, wystawiał m.in. *Makbeta* i *Hamleta* z wstawkami baletowymi. Tam także przez 260 wieczorów fascynowała publiczność sztuka Edwarda Fitzballa *Jonathan Bradford, or The Murder at the Roadside Inn* (*J. Bradford albo Morderstwo w Przydrożnej Gospodzie*, 1833), którą odgrywano jednocześnie na czterech sektorach sceny.

Otwarty w 1806 r. Olympic Pavillion wystawiał pantomimy, pokazy woltyżerskie i uczone psy.

W tych warunkach rozwój angielskiego *melodrama* był niezmiernie ułatwiony, tym bardziej, że pod wpływem stale granego Szekspira i stosunkowo słabego zakorzenienia się poetyki klasycyzmu w teatrze, przeciwstawność bohaterskiej tragedii i wesołej komedii ulegała złagodzeniu. Już w XVIII wieku tzw. *domestic drama* - dramat rodzinny i *sentimental comedy* - zmierzały do wytworzenia tego, co nazywamy dziś dramatem. *Melodrama* był w pewnej mierze realizacją tego dążenia.

b) *nautical drama*

Tworzywem melodrama stała się także tradycja rozrywki ludowej, popularnej, która łączyła emocję z potrzebą satysfakcji moralnej. Należały do niej występy Wesołego Majtka Jacka (Jolly Jack Tar), śpiewającego ballady o morzu i żeglarzach w *music houses* początków XVIII wieku.

Z tych występów powstał *dramat żeglarski* - *nautical drama*, w którym Jolly Jack Tar lądował z małej łodzi, spotykał dziewczynę potrzebującą pomocy i ratował ją z opresji. Twórcą tej odmiany *melodrama* był Edward Fitzball (1792-1875), autor sztuki *The Pilot* (1825) i ogromnej liczby innych sztuk. Do *nautical drama* należał *Blackbeard the Pirate* (*Pirat czarnobrody*, 1798), wystawiony bez dialogu przez niejakiego Crossa. Charles Dibdin (1745-1814), aktor i kompozytor piosenek i ballad żeglarskich, wystawił operę balladową *The Waterman* (*Wioślarz*, 1774). Jego kuzyn Thomas J. Dibdin Pitt sławił Nelsona w *The Mouth of the Nile* (*U ujścia Nilu*, 1798) i w *Nelson's Glory* (1805). Douglas Jerrold (1803-1857), literat z doświadczeniem w marynarce, zdobył sławę do dziś pamiętną sztuką *The Black-Eyed Susan* (*Czarnooka Zuzia*, 1828) i wprowadził poważną tematykę społeczną w *The Mutiny at the Nore, or British Sailors in 1797* (*Bunt u ujścia Nore czyli brytyjscy marynarze w 1797 r.*), sztuce wystawionej w 1830 r. i protestującej przeciwko karze chłosty w marynarce.

c) *banditti drama* i dramat kryminalny

Drugim nurtem *melodrama* była sztuka kryminalna, zwana *banditti drama*. Z początku powstawała ona pod wpływem powieści gotyckiej *Tajemnice*

*zamku Udolpho* i *Zbójców* Schillera, przerabiając je niemiłosiernie. Ponura powieść Anny Radcliffe o hrabim-bandycie została udramatyzowana jako widowisko muzyczne ze śpiewami, recytacjami i wystawianiem na tablicach ważnych oświadczeń, takich jak: „Przysięgam być twoją", żeby objaśnić, co oznacza niema scena - *dumb show* (zob.).

Dziwne te zabiegi nabierają pewnego sensu, kiedy pamiętamy, że większość teatrów nie miała prawa wystawiać sztuk. Ponieważ zaś Lord Szambelan, strażnik monopolu teatralnego i cenzor sztuk orzekł, że sztuka zawierająca 5 piosenek może być uznana za burlettę, wykorzystywano tę interpretację prawną.

Jedną z najwcześniejszych sztuk o bandytach była wspomniana już przeróbka *Zbójców* na *The Castle Spectre* (*Widmo w zamku*, 1798). George Colman młodszy (1762-1836) wystawił *The Iron Box* (*Żelazna skrzynia*, 1796) zaraz po ukazaniu się polityczno-kryminalnej powieści filozofa Williama Godwina *Caleb Williams*, Isaac Pocock (1782--1818), artysta malarz i dramatopisarz, wystawił *Rob Roy Mac Gregor* (1818), a w rok po ukazaniu się *Rob Roya* W. Scotta, Douglas Jerrod zabłysnął sztuką *Maria Marten, or the Murder in the Red Barn* (*M. Marten czyli Morderstwo w Czerwonej Stodole*, 1833).

W drugiej połowie XIX wieku mnożyły się przeróbki sceniczne powieści o wątkach kryminalnych. Geniusz dobrze skomponowanego *melodramatu*, Dion Boucicault (1822-1890), udramatyzował powieść Gerarda Griffina *The Collegians* jako sławną sztukę *The Colleen Bawn* (1860), w której zabójstwo popełnione na żonie wychodzi na jaw przed ślubem z kobietą, dla której zbrodnia została popełniona.

Wilkie Collins, autor *Kobiety w bieli*, zaczął wtedy sam przerabiać swoje powieści dla teatru, a za nim weszły na scenę pionierki nowej powieści detektywnej - Mrs Henry Wood z *East Lynne* (1864), Mary Braddon z *Lady Audley's Secret* (*Sekret Lady Audley*) i *Aurora Floyd* (1878) o problemie bigamii popełnionej przez kobietę.

Wielkim powodzeniem cieszyły się *The Golden Plough* (*Złoty pług*, 1877) Paula Mervitta i *The Mystery of Hansom Cab* (*Tajemnica kabrioletu*, 1888). Jednym z największych sukcesów aktorsko-reżyserskich sławnego Henry Irvinga był *melodramat* sumienia budzącego się po latach u mordercy - *The Bells* (*Dzwony*, 1871), zapisany przez Leopolda Lewisa, oparty na francuskim utworze Erckmann-Chatriana.

d) *melodrama* dołów społecznych

Istniał też demokratyczny, popularny nurt melodrama, poświęcony problemom społeczno-moralnym dołów społecznych. Pionierem w tej dziedzinie był T. Holcroft z *Duplicity* (*Dwulicowość*, 1781) - pierwszą sentymentalną powieścią o karciarstwie. Napisał też *The Road to Ruin* (*Droga do ruiny*, 1792) o hazardzie. Douglas Jerrold wystawił *Fifteen Years of Drunkard's Life* (*Piętnaście lat życia pijaka*, 1828), i *The Rent Day* (*Dzień płacenia komornego*, 1832). John Buckstone (1802-1879), który debiutował jako aktor w *Psie z Mantargis* na scenie w stodole i który występował w swoim *melodrama Luke the Labourer* (*Robotnik Łukasz*, 1827), był głównym przedstawicielem dramatu dołów społecznych. Napisał około 200 sztuk rozmaitego stylu.

Rodzimy *Oliver Twist*, zapożyczony od Dickensa, *Tajemnice Paryża* E. Sue i *Les Bohemiens de Paris* (1813) były bodźcem do melodramatów ocierających się o nędzarzy i kryminalne podziemie. *Cyganeria paryska* wędrowała po scenach pod różnymi tytułami: *Hultaje londyńscy*, *Londyn nocą*, *Pod latarnią gazową* i in.

Dion Boucicault (1822-1890), Irlandczyk o „niesamowitym poczuciu teatralności", „wyostrzonym oku obserwatora", posiadający umiejętność łączenia naturali-

stycznie pomyślanych scen z „melodramatycznym podnieceniem", aktor i dramaturg działający po obu stronach Atlantyku, zdobył paryską scenę *melodramatem The Poor of New York* (*Biedacy nowojorscy*, 1853), który zmieniał tytuł zależnie od miejsca wystawienia na: *Ulice Londynu*, *Biedacy z Liverpoolu*, *Biedacy Paryża* i *Pride and Poverty* (*Duma i nędza*).

e) *melodrama* - horror

Bogato w melodrama reprezentowany był horror w dzisiejszym znaczeniu popularnym. Mistrzem przerażających teatralnych sztuczek i horroru na scenie był łagodny skądinąd E. Fitzball. Zaludnił on scenę kreacjami diabłów, łotrów, samobójców i pożarów.

James Robinson Planché (1796-1880), dramaturg i autor librett operowych, twórca burlesk, komedii i *extravaganz*, działający od 1818 r. przez sześćdziesiąt lat, wystawił głośnego *The Vampyre, or the Bride of the Isles* (*Wampir czyli Oblubienica z Wysp*, 1820), z którym łączył się wynalazek *vampyre trap* - specjalnych drzwi zapadowych, pozwajalących na efekt przechodzenia przez ścianę.

Isaac Pocock (1782-1835), klasyk *melodrama*, malarz i dramaturg, wsławił się sensacyjną sztuką o romantycznej scenerii i dramatycznych sytuacjach, których szczytem było wysadzenie w powietrze i wielki pożar młyna. *Melodrama* ten pt. *The Miller and His Men* (*Młynarz i jego ludzie*, 1813) stał się nie tylko stałą pozycją teatralną, jak jego wszędobylska *The Magpie or the Maid* (*Sroka czy służąca*, 1815), lecz także przeszedł do historii teatru młodzieżowego wraz z jego *Czerwonym korsarzem* (1829) i *Paulem Cliffordem* (1835) E. Fitzballa.

f) melodramatyczna komedia

Wśród tej powodzi widowiskowego teatru sensacji i zaskoczenia istniał jeszcze nurt komediowy. Jedną z jego wczesnych przedstawicielek była aktorka Elizabeth Inchbald (1753-1821), która tworzyła i wystawiała adaptację sztuk francuskich i niemieckich. Jej komedie *I'll Tell You What* (*Wiesz, co ci powiem*, 1785), *Wives as They Are* (*Jakie są naprawdę żony*) i *Maids as They Are* (*Jakie są naprawdę panny*) z 1797 r. oraz *To Marry, or Not to Marry?* (*Żenić się czy nie żenić?*, 1805) odznaczały się poczuciem humoru, dowcipem, widocznym celem moralnym i dużą dozą sentymentu.

Nurt ten, nie rzucający się w oczy, stał się zaczątkiem poważnej, ale nie pozbawionej komizmu popularnej komedii końca XIX i początku XX wieku.

g) rozwarstwienie społeczne i nobilitacja *melodrama*

Historyczne ukształtowanie się angielskiego *melodrama* przypadło na przełom XVIII i XIX wieku. Żywiołowe opanowanie całej sceny angielskiej przypadło na okres romantyczny, tj. pierwsze trzydziestolecie XIX wieku. Za czasów królowej Wiktorii nastąpiło stopniowe rozwarstwienie społeczne twórczości i odbiorców *melodrama*:

1. na sentyment, sensację i horror. Symboliczną sceną dla tego teatru był związany człowiek na szynach, po których nadjeżdżał pociąg.
2. na bardziej umiarkowany teatr poważnej komedii sentymentu i malowniczości, stanowiący rozrywkę wykształconej klasy średniej i
3. na *melodrama* dla arystokracji, czerpiący ze źródeł francuskich, m.in. z Dumasa ojca (*Pauline*, 1851), *The Corsican Brothers*, 1852), które stawiano i wystawiano na równi z Szekspirem. Arystokratyczny *melodrama* nie gardził jednak horrorem w postaci wariackiej burleski.

W drugiej połowie i pod koniec XIX wieku *melodrama* warstw średnich całkowicie zawładnął sceną angielską i został nobilitowany społecznie jako dramat w ogóle. Stało się to pod wpływem

znanych powieściopisarzy, wytrawnych dramaturgów-adaptatorów, jak D. Boucicault i wielkich aktorów-reżyserów, jak Henry Irving. Melodrama wyszlachetniał stając się angielską *well-madeplay* - dobrze skonstruowaną sztuką.

Spośród powieściopisarzy sukcesy w teatrze odnieśli: Edward Bulwer Lytton (1803-1873) sztukami *The Lady of Lyons* (*Dama z Lyonu*, 1838), *Richelieu* (1839) i *Money* (1840); Charles Reade (1814-1884), autor *Masks and Faces* (*Maski i twarze*, 1852), *The Courier of Lyons* (*Kurier z Lyonu*, 1854), *It's Never Too Late To Mend* (*Nigdy nie jest za późno poprawić się*, 1854).

Wśród reżyserów popierających *melodrama* występował także sir Beerbohm Tree z adaptacją *Olivera Twista* i powieści George'a Du Mauriera *Trilby* (1824) i sir George Alexander, propagator autorów angielskich i zdolny aktor. Jego największym sukcesem był *The Prisoner of Zenda* (*Więzień z Zendy*, 1894), oparty na awanturniczej powieści Anthony Hope'a. Wprowadził on także na scenę *Lady Windermere's Fan* (*Wachlarz lady Windermere*, 1892) i *The Importance of Being Earnest* (*Marnotrawny brat*, 1895), Oscara Wilde'a. Pomógł także pionierowi dramatu społecznego Arthurowi Wing Pinero (1855-1934) w wystawieniu *200 a Year* (*Dwieście funtów rocznie*, 1877) i głośnej *The Second Mrs Tanqueray* (*Drugiej pani Tanqueray*, 1893) oraz wielu innych sztuk.

Pinero jest przykładem użycia języka, etyki i charakterów *melodrama* do tworzenia dramatu społecznego, zapowiadającego odrodzenie wielkiego dramatu angielskiego. O ciągłości między *melodrama* wysokiej klasy i nowoczesnym dramatem świadczy fakt, że G. Bernard Shaw dał swojej sztuce *The Devil's Disciple* (*Uczeń diabła*, 1897) podtytuł: *a melodrama*, a w przedmowie do niej określił ją jako „wytarty popularny melodramat, którym jest technicznie", a którego nowością jest „nowość postępowej myśli moich czasów".

Wielostronność dramatyczną i teatralną połączoną z atrakcjami tematycznymi odziedziczyli po *melodrama* w XX wieku Somerset Maugham (1874-1965) i Noel Coward (1899- ), ale ich skłonność do spokojnego cynizmu różni ich bardzo od ducha i tradycji *melodramatu*.

Bibliografia: Barnet, Berman, Burto, *A Dictionary of Literary Terms*, Litlle, Brown and Co Boston-Toronto 1960; M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik terminów literackich*, Open, Warszawa 1994; *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, W. and R. Chambers, Edinburgh-London 1901; *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, OUP, Oxford 1992; E. Legouis, *A Short History of English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1947; W. Bridges-Adams, *The British Theatre*, Longmans Green and Co., London 1946; P. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, Harmondsworth 1966.

*Witold Ostrowski*

**NAUTICAL DRAMA**: zob. **MELODRAMA**

**TRAGIKOMEDIA**: utwór literacki, przeważnie dramatyczny, w którym zjednoczone zostały cechy gatunków klasycznych - komedii i tragedii.

*Tragikomedia* jest jednym z najstarszych gatunków dramaturgii; nazwa pochodzi z *Amfitriona* Plauta. Ta hybrydyczna forma zyskuje podstawy teoretyczne w XVI wieku w renesansowej Italii.

Najpierw o możliwości tego typu utworów mówi Giraldi Cinzio. Później Giambattista Guarini publikuje *tragikomedię* pastoralną *Wierny pasterz* i formułuje główne postulaty gatunku w *Compendio della poesia tragicomica* (1601).

W kształtowaniu się tego gatunku wyodrębnić można kilka etapów, które nie pozwalają mówić o *tragikomedii* w ogóle, bez wskazania daty narodzin tej czy innej sztuki.

Aż do ostatniego trzydziestolecia XVII wieku pod pojęciem *tragikomedii* rozumiano romantyczną sztukę z awanturniczym tematem, z zawikłaną, pomysłową intrygą. W sztukach podobnego rodzaju lubowano się w kazirodztwach, tajemnych narodzinach i śmierciach, licznych zabójstwach, podróżach, dalekich krainach i stałych zagrożeniach dla życia bohaterów. Wystarczające do zaliczenia dzieła do gatunku hybrydycznego było naruszenie klasycznej czystości chociażby w jednym z czterech punktów. Po pierwsze: dość, by w sztuce działały osoby reprezentujące różne warunki i grupy społeczne. Podobne zjednoczenie bogów i niewolników pozwoliło starorzymskiemu pisarzowi nazwać *tragikomedią Amfitiona*. Zjednoczenie królów i błaznów prze długi czas było decydującą cechą rodzaju mieszanego. Później podstawową stała się zasada zakończenia utworu. Jeżeli sztuka, która rozwijała się w kluczu tragicznym, kończyła się szczęśliwie, to nazywano ją *tragikomedią*. Jako przykład takiego podejścia posłużyć może *tragikomedia* Pierre'a Corneille'a *Cyd*. Oprócz pomyślnego dla protogonistów rozwiązania, *tragikomedia* mogła też posiadać podwójne zakończenie: karę dla bohaterów negatywnych i możliwość szczęścia dla ocalałych od śmierci pozytywnych osób dramatu. *Tragikomediami* nazywano także sztuki jednoczące tragiczne i komiczne wydarzenia, dzieła w których o rzeczach poważnych mówiło się bez należytego patosu, lub gdy zdarzenia komiczne i błahe przekazywane były w stylu wysokim.

Obfitość różnorodnych cech kwalifikacyjnych i niedorozwój teorii gatunku, prowadziły do tego, że sztuki idealnie bliskie pod względem wszystkich parametrów różnie były nazywane: *mroczna komedia*, *tragikomedia*, *komedia lub tragedia, jak wam się podoba*, albo tak: *tragi-komi-sielanko-farsowa-opera* (Hauker, 1728).

Aż do pojawienia się ostatnich sztuk Szekspira - *tragikomedii* takich jak: *Burza*, *Opowieść zimowa*, *Perykles i Cymbelin*, i jego doświadczeń w jednoczeniu w dramach i tragediach pierwiastków komicznych i tragicznych - dramaturgom nie udawało się osiągnąć syntetycznej jedności elementów skrajnych gatunków. Różnorodne cechy istniały odrębnie w granicach jednej formy dramatycznej. Szekspirowi pierwszemu udało się osiągnąć współdziałanie i wzajemne przenikanie się tego co tragiczne, i tego, co komiczne - co zresztą określa w rezultacie fenomen hybrydy dramatycznej.

*Tragikomedia* starego typu pozostała w granicach wieku XVII. Gatunek. Wyparty z literatury przez nowe warunki społeczne i przez bezwzględne kanony klysycyzmu, odradza się w nowej postaci w wieku XIX. Z dawnej *tragikomedii* ostało się tylko połączenie elementów tragedii i komedii, dążenie do zaskakiwania widza, lekceważenie jego oczekiwań, wzmożona teatralność, często wykorzystywanie trawestacji komediowej i elementu baśniowego. Od dramatu psychologicznego *tragikomedia* przyjęła dialektykę rozwoju konfliktu wewnętrznego, kolizji typu heglowskiego. Współczesna *tragikomedia* wnika w przeżycia, w konfliktowe sytuacje, w których może się znaleźć zwykły człowiek pochodzący z odheroizowanego lokalnego środowiska. Gatunek ten z reguły wnika w problemy życia prywatnego, rozpatruje rodzinę, byt jako model społecznych przeciwieństw.

*Tragikomedia* pełna jest ironii, nieufności wobec podniosłych słów. Życiowość ideałów sprawdza się w niej nie przez abstrakcyjną wiarę, deklarowanie własnych przekonań, lecz przez praktykę.

*Tragikomedia* wychodziła na czoło w momentach społecznych kataklizmów i kryzysu ideologii. Bohaterowie sztuk tego rodzaju, utraciwszy dawne życiowe orientacje, znajdują się w sytuacji progu, próbują wpisać się w nowy układ współrzędnych.

Jedną z cech tego gatunku mieszanego jest tragikomiczny efekt, strukturalno-znaczeniowa dominanta sztuki, z której to, co tragiczne i to, co komiczne jest nierozerwalne i znajduje się w dialektycznym wzajemnym związku, uwyraźniając i uzupełniając się nawzajem. W porównaniu z dramatem współczesnym *tragikomedia* charakteryzuje się dużą teatralnością. Zdaniem D. Diderota ten „dziwny gatunek" zmierza ku „wyrazistości gatunków krańcowych". Poza tym forma mieszana unika popularyzacji działających postaci i ich dzielenia na bohaterów i antybohaterów. Autor pozostawia widzom nie tylko prawo do własnej oceny osób dramatu, ale i możliwość samodzielnego rozwiązania akcji dramatycznej. Polega to na tym, że *tragikomedia* ma zazwyczaj otwarty finał. Rozwiązanie może być różne w zależności od doświadczenia społecznego i postawy etycznej widza lub czytelnika. W ten sposób konflikt rozwiązuje się poza ramami akcji dramatycznej - w świadomości i w duszy odbiorcy sztuki.

*Tragikomedia* w szczególny sposób organizuje stosunki z odbiorcą. Dramaturg posługuje się na przemian chwytami wywołującymi u odbiorcy sztuki albo identyfikację z bohaterem - aktywne z nim przeżywanie, albo poczucie obcości wobec osób przedstawionych, prowokując do analizy z dystansu, nieustannej zmiany samopoczucia i perspektywy odbioru. W ten sposób *tragikomedia* jawi się jako gatunek bodajże dialektycznie najelastyczniejszy, gatunek, który już od momentu narodzin obala kanon i ma ogromny potencjał samorozwoju.

We współczesnej genologii problem *tragikomedii* nie został do tej pory rozwiązany. Gatunek ten przez długi czas sytuuje się na peryferiach teorii literatury i teatru. Dlatego nawet cieszące się autorytetem wydawnictwa o charakterze sprawozdawczym i encyklopedycznym niejednoznacznie traktują miejsce tej hybrydy dramatycznej w systemie gatunków. Niekiedy *tragikomedii* odmawia się samodzielności albo odnosi się ją do różnopostaciowości komedii i tragedii.

W różnym czasie w rozwój tragikomedii duży wkład wnieśli: G. Cinzio, G. Guarini, F. Beaumont, J. Fletcher, F. Massinger, W. Szekspir, F. F. Prokopowicz, H. Ibsen, G. B. Shaw, A. Czechow, M. Bułhakow, L. Pirandello, S. Beckett, E. Ionesco, S. Mrożek, A. Wampiłow, L. Pietruszewska, E. Radziński.

Bibliografia: J. A. Cuddan, A *Dictionary of Literary Terms*, London 1979; *Encyclopaedia Britannica*, vol. 6, 1965; *The Concisse Oxford Companion to the Theatre*, ed. by Ph. Hartnoll, London, Oxford, N. Y. 1972; *The Oxford English Dictionary*, vol. XI, Oxford 1978; *Bolszaja Sowietskaja Encikłopedija*, t. 26, Moskwa 1973; K. S. Gute, *Modern Tragicomedy*, London-N. Y. 1967; U. A. Rackij, *Probliemy tragikomedii i poslednije piesy Szekspira*, „Tieatr" 1971, nr 2.

*M. Sz. Kipnis*